

## **SOBRE O JAPÃO DE LACAN<sup>1\*</sup>**

Marcus André Vieira

### Referência

VIEIRA, M. A. . O Japão de Lacan. *Latusa* (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, v. 8, p. 35-39, 2003.

[Clique aqui para ampliar](#)



**Resumo:** A possibilidade de um regime discursivo não fundado na profundidade conferida pela premissa fálica sempre levou os analistas a percorrer situações em que haveria uma dificuldade manifesta na instituição da suposição de saber, intrinsecamente solidária à profundidade do eu e essencial para a entrada em análise. Psicose, toxicomanias, psicanálise em crianças são marcos nessa exploração essencial. Neste sentido, vamos nos voltar, aqui, para as indicações de Lacan quanto ao J. A. Miller, de modo espirituoso, chamou de estatuto japonês do sujeito.

**Palavras-Chave:** sujeito, objeto, letra, Japão, litoral.

*Percebi uma coisa: eu talvez só seja lacaniano  
por ter, no passado, estudado chinês.  
Jacques Lacan (20/1/71)*

## **O teatro psíquico**

Não foi preciso esperar por Freud para reconhecer que é impossível saber integralmente quem se é, que a chave da existência sempre nos escapa. A psicanálise subverte, no entanto, uma das mais marcantes características da nossa subjetividade associada a essa impossibilidade do saber. Trata-se da firme convicção de que o segredo jaz em um interior essencial. Em algum lugar, nas profundezas, deve se encontrar a lembrança que reconstituirá minha história. Podemos até desistir de esperar que um dia a verdade venha à tona, mais difícil é se desfazer da crença de que ela se aloja no fundo do peito.

Descobre-se em uma análise que essa profundidade tem muito de ilusão, pois o mais íntimo desejo é herdado assim como o mais secreto pensamento só pode ser formulado nas palavras do Outro. Do mesmo modo, as cenas mais antigas são constituídas por elementos corriqueiros e disponíveis a todos: um carinho de mãe sedutora, o cinto paterno e mesmo detalhes mais prosaicos – como um aroma de pão fresquinho, por exemplo – valem mais pelo valor de verdade que assumem do que por sua antiguidade cronológica. Nesse sentido, Freud chega inclusive a propor a cena fundamental – que concluirá a investigação analítica em direção à verdade – como construída ao longo do percurso com base nesses elementos significantes universais.

As coisas se iluminam quando lemos Freud com Lacan. O eu, para Freud, é uma superfície, uma rede de representações, pois tudo está ali, nada se esconde em outro obscuro

---

<sup>1\*</sup> Este texto resulta do trabalho de investigação desenvolvido pela Unidade de pesquisa *Práticas da letra* do Instituto de Clínica Psicanalítica do Rio de Janeiro (ICP) e incorpora em grande parte as contribuições de seus integrantes. Sem poder relacionar cada uma dessas contribuições a seu autor, agradeço a cada um considerando que meu papel, aqui, como autor consiste apenas em uma forma particular de articulá-las.

lugar.<sup>2</sup> Ocorre apenas que essa rede não recobre integralmente o real, ela tem pontos cegos que propiciam padrões de leitura distintos, embora coexistentes, de um mesmo *pool* de significantes.

A relação figura e fundo, ou dentro e fora, que nos parece tão natural, é assim, do ponto de vista da experiência analítica, bastante relativizada. Em vez de uma distinção real, ela se apresenta como uma montagem, em que um significante assume para outro um valor de intimidade. Não é sua localização prévia em um âmbito privado mas, ao contrário, esse valor de intimidade que institui a distinção psicológica entre privado e público.

No transcurso da experiência analítica, irrompem elementos paradoxais que se apresentam tanto dentro como fora do eu e perturbam a naturalidade da conformação egóica inicial. O mapeamento desses elementos, apresentações do objeto, assim como os efeitos surpreendentes dessas descobertas, esboça um roteiro que é uma das maneiras escolhidas por Lacan para retomar a fantasia freudiana.<sup>3</sup> Ao defini-la dessa forma, ele indica que, tal como a estrutura fundamental do roteiro de uma peça de teatro, ela rege as idas e vindas dos atores em direção à cena segundo uma lógica determinada. Desse modo, uma mesma trupe pode representar uma infinidade de histórias. Mais que isso, munida de alguns roteiros básicos essa trupe pode improvisar e engendrar indefinidamente os mais variados efeitos de intensa profundidade afetiva.

Buscando delimitar em que consistiria esse padrão básico em sua forma mais depurada, Lacan formaliza a fantasia fundamental e nos permite pensar o fim de análise como seu atravessamento. A construção da fantasia decantaria os conteúdos mínimos de uma história assim como sua lógica, e seu atravessamento permitiria que o analisante se apoderasse dessa lógica, de seu próprio estilo, de forma relativamente independente dos conteúdos que ele possa vir a mobilizar.

## Limites da representação

Nossa analogia entre o teatro e o aparelho psíquico só tem valor se não deixarmos de vislumbrar um elemento de exceção que sustenta a crença na profundidade do psíquico. Para que tudo isso funcione é preciso que se partilhe da crença insana de que nossa história, de que a narrativa por nós vivida, tem algum sentido, mesmo que desimportante ou desconhecido. É preciso admitir que o roteiro tem algum objetivo, que alguém em algum lugar possui um saber sobre a contingência absoluta do real. É o que permitirá acreditar que esse teatro não é apenas simulacro - *mimesis* - e que sua montagem significante tem algo a ver com o real. Esta hipótese fundamental de que há sentido, essa crença compartilhada, é o que Lacan situa com o falo.

Desta forma, por meio de nossa metáfora teatral chegamos ao que Lacan denomina premissa fálica. Compreende-se então a importância da psicose no ensino de Lacan. Trata-se de uma configuração subjetiva em que a significação fálica, uma das chaves para a

---

<sup>2</sup> Cf. Lacan, J. *O seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964). Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1988, p. 47-48.

<sup>3</sup> Cf. Lacan, J. *O seminário, livro 5: As formações do inconsciente* (1957-58). Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1998, p. 421.

sustentação do binômio profundo-superficial, dentro-fora, é um *work in progress* infinito ou constrói-se para cada sujeito de maneira original.

De certa forma a novidade da psicanálise está na proeza freudiana de constituir um dispositivo capaz de se adaptar e de se reinventar para cada novo paciente. Isto posto, a psicose nos coloca quotidianamente o desafio de saber até que ponto o dispositivo de Freud pode ser remanejado para acolher um modo de subjetividade que não segue os padrões fálicos (o teatro clássico em nossa analogia). Cabe a questão: que outros modos radicalmente distintos de subjetividade constituiriam desafio equivalente? Essa questão se enuncia, fora do campo psicanalítico propriamente dito, da seguinte forma: quais os limites da representatividade? O século vinte esmerou-se em examinar esses limites. Toda uma série de explorações, da qual participamos todos que já fomos platéia de teatro “experimental”, buscaram apreender o ponto a partir do qual perde-se o essencial. Até que ponto podemos esvaziar distinções clássicas, entre platéia e bastidores ou entre público e platéia por exemplo, e ainda falarmos de teatro? O mesmo se passou nas artes plásticas e na música. Até que ponto podemos explorar os limites da arte figurativa, para a qual o par figura-fundo é imprescindível, sem cair em um abstracionismo formal e sem alma?

## **Gozo e letra**

A possibilidade de um regime discursivo não fundado na profundidade conferida pela premissa fálica sempre levou os analistas, de maneira análoga aos artistas do século passado, a percorrer situações em que haveria uma dificuldade manifesta na instituição da suposição de saber, intrinsecamente solidária à profundidade do eu e essencial para a entrada em análise. Psicose, toxicomanias, psicanálise em crianças são marcos nessa exploração essencial. Neste sentido, vamos nos voltar, aqui, para as indicações de Lacan quanto ao que chamaremos de estatuto japonês do sujeito.<sup>4</sup>

Podemos nos deixar levar, inicialmente, pela oposição entre o teatro japonês e o ocidental. Afinal, o *bunraku*, destacado por Lacan como especialmente interessante para nós, causa-nos uma particular estranheza.<sup>5</sup> Nesse tipo de prática teatral o ator, ou um marionete, apenas representa a ação enquanto sua fala é articulada por atores-narradores, nada ocultos, que ao lado do palco vivem a fala dos personagens com todas suas notas afetivas. Estamos bem distantes do teatro ocidental em que a tendência dominante é oposta: quanto mais um ator incorpora o discurso do personagem, quanto mais o interioriza e subjetiva, mais é reconhecido o valor de seu jogo de cena.

Muitas oposições relativamente fáceis e auto-explicativas apresentam-se neste ponto. De um lado a importância do indivíduo que se acredita dono de seu discurso, de outro a do coletivo que determina do exterior nosso ditos; de um lado a importância da tribo, das castas, ou da empresa, de outro a competitividade do cada um por si; de um lado a Índia, de outro os executivos americanos; de um lado o funcionário, feliz por abraçar seu destino, de outro o criativo, mas angustiado, executivo, prevendo incessantemente os cenários econômicos futuros.

---

<sup>4</sup> Estamos autorizados a correr, dessa forma, o risco de criar uma entidade inexistente, pelo uso, por irônico que seja, feito por Jacques-Alain Miller deste sintagma. Cf Miller, J.-A. *Harangues*. Paris: Eolia, 1990, p. 5.

<sup>5</sup> “Conforme nossos hábitos, nada comunica menos de si do que um dado sujeito que, no final das contas, não esconde nada. Basta-lhe manipular vocês: vocês são um elemento, entre outros, do cerimonial em que o sujeito se compõe, justamente por poder decompor-se. O *bunraku*, teatro de marionetes, permite ver estrutura muito comum disso por aqueles a quem ela dá seus próprios costumes.” Lacan, J. “Lituraterra”. Em: *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2003, p. 18.

Em que pese o valor dessas oposições e a importância de quanto a elas tomar posição, a particularidade do sujeito japonês para Lacan não está em sua oposição ao ocidental, mas sim naquilo que nos permite um vislumbre dessa relação externo-interno, na base de todas as oposições vindouras, surgindo quase que no nível zero da subjetividade, na relação com o Outro como traço primeiro sobre a carne.

Não é a toa que Lacan evoca o Japão em *Lituraterra*, no momento em que busca delimitar a relação entre o gozo e o significante em um plano prévio à significação, ponto este para o qual a distinção metáfora e metonímia, o ponto de basta e o grafo do desejo parecem pouco úteis. É preciso convocar algo mais substancial do que a estrutura definida pelo significante saussureano e, ao mesmo tempo, menos atrelado à significação e ao falo. É nesse sentido que Lacan recorre à *letra*. A partir daí ele redefine e situa conceitos centrais: significante, significado, gozo e desejo.<sup>6</sup>

### A língua japonesa

Para situar a relação entre letra, significante e real Lacan se apóia, em *Lituraterra*, em um apólogo no qual delinea, a partir da visão das planícies geladas da Sibéria da janela do avião, como pode se estabelecer todo um jogo entre figura e fundo, raso e profundo, em uma superfície plana e sem relevo. Indica, porém, que não foi a visão das planícies da Sibéria que lhe permitiu confeccionar seu apólogo, mas sim o fato de ter experimentado uma condição muito especial de relação entre gozo e significante que o japonês vive com relação à sua língua materna, a condição “litoral”. Vejamos do que se trata.<sup>7</sup>

As teses de Lacan sobre o falante japonês podem ser reunidas em um eixo principal: O japonês, por ser uma língua “trabalhada pela escrita”, leva a que o sujeito japonês “apóie-se sobre um céu estrelado e não somente sobre o traço unário para sua identificação fundamental”.<sup>8</sup>

O que seria essa língua trabalhada pela escrita? O japonês tem dois sistemas de escrita necessários e combinados em sua língua. Um sistema compõe-se de grandes blocos de sentido fixo, os *kanji*, os ideogramas chineses. O outro se constitui de uma escrita japonesa, os *hiraganas*, que apesar de não alfabética é silábica e semelhante à nossa. Dessa forma, no Japão, ao importarem os ideogramas chineses há alguns séculos, passou-se a conjugar, na fala, o estrangeiro e o íntimo, o estranho e o próximo, a língua materna e a língua do Outro. Isto em lugar do estranho apresentar-se, tal como em nossa cultura, como ex-sistindo à língua. O japonês não perde nunca de vista o que em nosso caso tendemos a esquecer: que o estrangeiro vem de outro regime de significações e não de um registro não literal, vem de uma realidade distinta, mas não de um outro planeta, pois partilhamos do mesmo real linguageiro.<sup>9</sup>

A seguir é preciso ter em mente que essa língua do Outro, constituída pelo *kanji*, possui múltiplas leituras possíveis. É preciso, então, imaginar que esse sistema de ideogramas não é uma linguagem em si nem um código fixo, primitivo, de correspondência biunívoca entre significante e significado, mas sim um estoque de difusas metáforas primárias que somente

---

<sup>6</sup> *Ibid.* “só é decisiva a condição de litoral (...) que o Japão me tinha feito sentir”.

<sup>7</sup> Retomaremos aqui algumas das indicações bibliográficas sobre este tema mapeadas pelos integrantes da Unidade de pesquisa, especialmente Naiana Cordeiro e Marícia Ciscato.

<sup>8</sup> As indicações de Lacan neste sentido concentram-se nos parágrafos 72 a 80 de “Lituraterra”, *Ibid.* Cf. também Gault, J. L. “Quelques traits remarquables de la langue japonaise ». Em: *Lacan et la Chose Japonaise*. Paris: Navarin, 1988.

<sup>9</sup> Ogasawara, S. “Sur la lettre et l’inconsciente japonais” Em: *Ornicar?* Digital, n ° 88.

ao se combinarem com a cadeia fonética habitual japonesa, os *hiraganas*, produzem sentido. Os *kanji* não são, portanto, a base do sentido de uma frase (funcionando como uma linguagem básica e organizada *per se*. São uma gama de elementos heterogêneos à cadeia dos *hiraganas*. O sentido se forma na combinação entre eles. Os ideogramas atuam, assim, como uma chuva de elementos de significação meio anárquicos que só ganham realmente sentido no contexto, apesar de ancorarem, em sua articulação com os *hiraganas*, o sentido da frase.

### **Nome do Pai (cá e lá)**

Estaríamos, só com os *kanji*, na situação da criança no primeiro tempo do Édipo. A mãe em seu ir e vir, com seus cuidados, constitui para a criança uma série de acontecimentos com sons aos quais a eles se articulam. Nada além de blocos difusos de significação. Trata-se de um ponto que Lacan descreve na “Instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud” e define como “as trevas da significação inacabada”.<sup>10</sup>

O “ocidentado”, tal como Lacan se refere a nós em “Lituraterra”, sai desse estado meio caótico pela intervenção do Nome-do-Pai. Este, nada mais é do que um dos blocos em questão que se destaca e se excetua do conjunto dos outros e que passa a funcionar como elemento significante sem significação. Ele garante que os outros querem dizer alguma coisa, ou que outros têm relação com o mundo e que o mundo tem, por isso, ordem. Isso é o essencial da intervenção do Pai, mesmo sendo um significante como os outros ele representa a Lei, a exceção, algo fora da cadeia. E o oriental? Tudo se passa como se em vez do Nome-do-Pai assistíssemos aqui ao cruzamento entre um sistema “importado” relativamente estrangeiro (os *kanji*) e os *hiraganas*. Um sistema fará exceção ao outro transformando os blocos difusos de significação em bases do sentido moduladas pelos *hiraganas*.

No nosso mundo, produzimos sentido pela articulação de significantes sem sentido em si. Isso só é possível a partir da crença em um sentido fundamental, primordial e vazio (encarnado pelo significante do Nome-do-Pai, apenas uma crença de que alguém em algum lugar sabe o sentido das coisas). No Japão, segundo Lacan, cada falante, em seu ato de fala, precisaria fazer com que um sistema literal de significação difusa (ideogramas) produza sentido a partir de sua articulação com significantes que não têm significação em si. Dessa forma, é como se a cada frase houvesse a atualização de uma passagem que para nós mantém-se sempre implícita, a da constituição da ordem das coisas e da verdade.

### **Letra e *semblant***

Como vemos, não se trata de dizer que não há ordem nem Nome-do-Pai no Japão, apenas que ele não é único, mas se pulveriza na articulação entre os ideogramas e os *hiraganas*, sendo quase que produzido *ad hoc* pela própria montagem da frase e por um cerimonial rígido e bastante codificado de aparências.<sup>11</sup>

A partir daí, Lacan supõe que o japonês se sustenta de outro modo e não mais no traço unário, solidário do Pai, marca primeira que remete àquele que a imprimiu e faz com que o mercado possa se constituir como sujeito (dividido entre o que ele é e o que aquela marca fez dele). O sujeito japonês se constituiria, então, não por identificação com um traço

---

<sup>10</sup> Lacan, J. Em: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1998, p. 497.

<sup>11</sup> É o que indica Lacan ao afirmar sobre esta presença da escrita na língua, que, “do *on-yomi* ao *kun-yomi*, repercute o significante a ponto de ele se dilacerar com tantas refrações” (Lacan, J. *Autres Ecrits*, Paris: Seuil, 2001, p. 505).

fundamental, mas a partir de uma constelação de aparências (*semblants*) sem que seja necessário recorrer a uma significação universal prévia.

É essencial, aqui, destacar o papel da letra. De fato, a cada ato de fala ela está presente, pois o discurso a mobiliza como tal, encarnada por estas verdadeiras obras de caligrafia que são os ideogramas. Como dirá Lacan, a letra “é promovida como um referente tão essencial quanto qualquer outra coisa, e isso modifica o estatuto do sujeito. O fato de ele se apoiar num céu constelado, e não apenas no traço unário, para sua identificação fundamental, explica que ele não possa apoiar-se senão no Tu, isto é, em todas as formas gramaticais cujo enunciado mais ínfimo é variado pelas relações de polidez que ele implica em seu significado.”<sup>12</sup>

A letra evidencia como a operação de significação produz um resto, pois ela o encarna. Basta imaginar a leitura de uma carta na qual se entende mal a escrita: “o que ela me está me dizendo? Cauamo? Como-ã-mou? Ah, Com amor”. Enquanto ainda não decifrei o que ali se diz estou lidando com algumas garatujas à busca de uma significação. No momento em que entendi o significado de uma palavra, deixo de considerar da palavra a garatuja (representada aqui pelo “cauamo”) e passo a lidar apenas com seu aspecto significante. Dessa forma, a letra, em seu aspecto material, vai para a lixeira, a letra é um dejetivo: *A letter a litter*.

### **Hai-cai**

Neste sentido a letra aproxima-se do objeto *a*, isto cujo aspecto real, material, não pode entrar em cena sob pena de se destruir a significação estabelecida, já que ele é feito exatamente daquilo que não foi recoberto pelo sentido. Por esta razão ele sempre escapa, está um pouco mais além, mais fundo.

Com a letra porém, fica mais fácil perceber a possibilidade de uma certa presença do objeto sem que para o sujeito seja pura angústia. A letra permite que nos situemos no ponto de torção entre sujeito e objeto, aquele momento em que deixa-se de ser sujeito (depositário dos ideais dos pais, por exemplo) e passa-se a apresentar-se como esta coisa inominável boa para o lixo (e para ser deserdada). Isso porque a letra tanto é escrita do sentido quanto marca do gozo do escritor. Dito de outro modo, este espaço virtual que tanto é gozo quanto sentido, é o litoral de Lacan. Basta que pensemos um pouco mais como calígrafos do que com tipógrafos.

É o que aparentemente ocorre com o japonês, pois em sua língua a letra está em evidência e não na lixeira. A conseqüência imediata e até certo ponto surpreendente é que o sujeito, em vez de lidar com o objeto como um dejetivo angustiante, articula-o com o sentido a partir de um agenciamento singular de aparências que elimina a imaginarização de sua face real como algo obscuro e profundo. O sujeito japonês apresenta-se, assim, para nós como fundado em uma subjetividade “rasa”, que manipula rígidos códigos de cortesia sem que nada de mais profundo possa ali ser suposto, o que dá “o sentimento inebriante de que o japonês não envelopa nada”.<sup>13</sup>

Não é acaso que o *bunraku* seja japonês, nele o objeto voz está na superfície, não mais aninhado no peito do ator. Nem é por acaso que seja do japonês a arte do *hai-cai*. A face objeto da letra aqui se manifesta não como falo (sob o decote da histórica), nem como escória e sim como clarão. De fato, é muito difícil para um ocidental “compreender” um *hai-cai*, exatamente porque ele nada tem a ser compreendido. Ele é raso, a profundidade vem em um segundo tempo. Tenta ser pura epifania, pois fixa o instante que traça o limite constituinte da diferença entre raso e profundo. Como por exemplo: *velho lago – mergulha a rã - fragor*

---

<sup>12</sup> Lacan, J. “Lituraterra”, *op. cit.* p. 17.

<sup>13</sup> *Ibid.*

*d'água*. O que temos aqui, desenhada com vigor, é a superfície da água no mágico e definitivo instante do mergulho, enquanto que os personagens, o cenário (até mesmo a própria água) são secundários.<sup>14</sup>

## O recruta zero da subjetividade

A inexistência do Outro em nossos dias não significa que não mais haja alteridade, apenas que o Outro não é mais atrelado ao Nome-do-Pai como hipótese universal, o que engendra sua pluralização *ad hoc*. Por essa razão as indicações de Lacan quanto ao Japão são preciosas, pois os chamados "novos sintomas" podem ser tomados como produzidos por um jogo de aparências que servem para gozar e não por enigmáticos traços significantes, que pediriam decifração. Na prevalência do Nome-do-Pai também estamos às voltas com as aparências, ocorre, porém, que podemos nos nortear por uma aparência coletiva fundamental, a do morto (Pai simbólico). Neste contexto, no dispositivo analítico, que reproduz a estruturação da fantasia, o analista que cala é suposto guardar um terrível segredo. Isto vale para um regime de alteridade em que, tal como em Hamlet, os mortos têm segredos a contar. Fazer-se de objeto em um mundo no qual o Outro é basteado pela crença fundamental de que há sentido, resulta no engendramento de sentido. Já em um mundo "oriental", de outro tipo de agenciamento de aparências, isto parece bem menos operante, pois ali quem silencia sem mobilizar os semblantes em jogo simplesmente desaparece.

Neste contexto, podemos nos inspirar no que faz Lacan com um japonês com quem relata uma conversa no final de *Lituraterra* para tentar delimitar um lugar para o analista. Neste encontro peculiar, que consistiu na exposição de fórmulas científicas por seu interlocutor em um quadro-negro, a letra nada transmitiu de um saber, pois Lacan afirma nada ter entendido. Ele considera, porém, que nem por isso a conversa foi menos efetiva.<sup>15</sup>

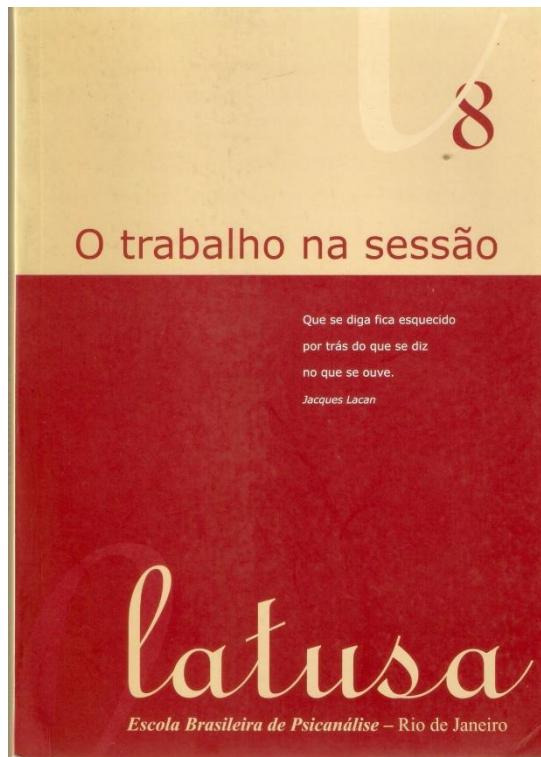
As fórmulas desempenharam neste caso o litoral que forja o encontro sem que nele haja saber. A seguir o saber poderá ser engendrado, inclusive como o *semblant* de vazio em torno do qual se poderia reorganizar o mundo. Neste nosso mundo japonizado, somos solicitados a saber-fazer (para empregar a expressão valorizada por Jacques-Alain Miller) com as aparências para que em cada sujeito, artesanalmente, uma delas possa se destacar e remeter ao grau zero da subjetividade.

Tanto a ciência quanto a psicanálise são práticas da letra que lidam com sua face real. Ocorre apenas que enquanto a ciência forclui seu valor de gozo, o psicanalista o recupera. Para fazê-lo, é preciso lidar com a face de objeto da letra (ou com a face letra do objeto o que é o mesmo). A letra-referente, ponto litoral de encontro entre gozo e significante é o que, talvez, a língua japonesa permita a Lacan evidenciar como ferramenta clínica fundamental. Ela é abordada diretamente não somente pelo *hai-cai*, mas também pela nossa poesia e, segundo *Lituraterra*, pela caligrafia, pois essas práticas, a partir da manipulação literal, inserem no próprio gesto que cria a significação, o gozo que a sustenta. Ao que tudo indica, nisso deve inspirar-se o analista artesão de nossos tempos para trabalhar com a euforia e o pânico dos estressados rasos homens que têm nos procurado.

---

<sup>14</sup> Basho, M. *Trilha estreita ao confim*, São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 11.

<sup>15</sup> Cf. Lacan, J. "Lituraterra", *op. cit.* p. 20; e também "Tenho medo de que ele prossiga, no sentimento em que me encontro de nunca ter tido, em seu país, outra "comunicação" senão a que se efetua pelo discurso científico, com o que quero dizer: por meio do quadro negro. Essa é uma "comunicação" que não implica que mais de um compreenda o que nela se discute, ou sequer que exista um." Lacan, J. "Aviso ao leitor japonês", *op. cit.* p. 499.



expediente

**Editora**  
Heloisa Caldas

**Secretária de edição**  
Elisa Monteiro

**Conselho Editorial**  
Ana Lucia Lutterbach Holck  
Heloisa Caldas  
Manoel Barros da Motta  
Mirta Zbrun  
Sara Perola Fux  
Stella Jimenez

**Comissão de publicação**  
Ana Lucia Lutterbach-Holck  
Clara Hubber Peed  
Cristina Duba  
Inês Autran Dourado Barbosa  
Maria Angela Maia  
Romildo do Rêgo Barros  
Sara Perola Fux

**Capa**  
Paula Delecave

**ISSN**  
1415-6830

**Visite o site de Latusa**  
[www.latusa.com.br](http://www.latusa.com.br)

O conteúdo dos artigos é de exclusiva responsabilidade dos autores  
Todos os direitos reservados a:

*Escola Brasileira de Psicanálise* – Rio de Janeiro  
<ebprio@ax.apc.org>  
Rua Viúva Lacerda, 117 – Humaitá  
CEP 22261-050 – Rio de Janeiro – Brasil  
Tel / Fax (55 21) 2539.0960

- 97 A voz em quatro notas  
*Heloisa Caldas*
- 113 Sobre o Japão de Lacan  
*Marcus André Vieira*
- 127 Notas sobre a memória na psicanálise  
*Cristina Duba*
- 137 Corpo e gozo  
*Maria Angela Maia*
- 147 O distúrbio déficit de atenção é “um sintoma posto no museu”? Uma leitura psicanalítica da síndrome do distúrbio de hiper-atividade e déficit de atenção  
*Maria Silvia Garcia Fernández Hanna*

ensaios

- 157 A poiesis analítica  
*Esthela Solano-Suarez*
- 163 Hairesis poética  
*Esthela Solano-Suarez*
- 174 Indicações ao analista  
*Ricardo Seldes*